



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2012

---

## **Entre europeização e africanização. A construção visual de Cabo Verde nos postais do periodo colonial**

Zaugg, Roberto

**Abstract:** Partindo da premissa que os media visuais têm um papel crucial na construção de “identidades” e de um certo tipo de ‘imaginário’ colonial, este artigo examina como os postais das primeiras décadas do século XX retratavam Cabo Verde e os seus habitantes. Analisa as representações europeístas das paisagens urbanas, a função do género na definição do “tipo étnico” cabo-verdiano e a encenação artificial de uma cultura tribal (inexistente). E finalmente, mostra como os cabo-verdianos se apropriaram de certos elementos iconográficos, que se manifestaram no contexto do imaginário colonial, e as carregaram de novos significados.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-174066>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Zaugg, Roberto (2012). Entre europeização e africanização. A construção visual de Cabo Verde nos postais do periodo colonial. *Revista de Estudos Caboverdianos*, 4:167-193.

# ENTRE EUROPEIZAÇÃO E AFRICANIZAÇÃO A CONSTRUÇÃO VISUAL DE CABO VERDE NOS POSTAIS DO PERÍODO COLONIAL<sup>1</sup>

Roberto Zaugg<sup>2</sup>

## Resumo/Abstract

*Partindo da premissa que os media visuais têm um papel crucial na construção de “identidades” e de um certo tipo de ‘imaginário’ colonial, este artigo examina como os postais das primeiras décadas do século XX retratavam Cabo Verde e os seus habitantes. Analisa as representações europeístas das paisagens urbanas, a função do género na definição do “tipo étnico” cabo-verdiano e a encenação artificial de uma cultura tribal (inexistente). E finalmente, mostra como os cabo-verdianos se apropriaram de certos elementos iconográficos, que se manifestaram no contexto do imaginário colonial, e as carregaram de novos significados.*

*Palavras-chave: imaginário colonial; media visuais; exotismo; racismo; iconografia pós-colonial.*

*Batuku, Cape Verdean musical genre based on percussion and singing, is today in CapAssuming that visual media play a crucial role in the construction of “identities” and of colonial imageries, this essay examines how post cards from the first decades of the 20th century represented Cape Verde and its inhabitants. It analyses the Europeanising depiction of urban landscapes, the function of gender in the definition of the Cape Verdean “ethnic type” and the artificial staging of a (non-existing) tribal culture. Further, it discusses the relation between texts and images with regard to the subjective interpretation of post cards. And finally, it shows how Cape Verdeans have appropriated iconographic elements, which had emerged in the context of a colonial imagery, and have filled them with new meanings.*

*Keywords: colonial imagery; visual media; exoticism; racism; postcolonial iconography.*

1 Uma versão anterior deste ensaio foi publicado em língua alemã com o título: ZAUGG, Roberto (2010). “Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung. Zur visuellen Konstruktion der Kapverden auf kolonialen Postkarten”, in STARL, Timm; TROPPER, Eva (eds). Zeigen, grüssen, senden. Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte, número monográfico de Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, vol. 30, n. 118, p. 17-28, (www.fotogeschichte.info). Agradeço a “Fotogeschichte” pela cortês autorização concedida para a sua republicação (de forma parcialmente reelaborada e ampliada) na “Revista de Estudos Caboverdianos”. Agradeço também à minha mulher, Francisca Rodrigues Faria, pelas estimulantes discussões que acompanharam a redacção deste texto.

2 Roberto Zaugg é docente de história moderna na Universidade de Basileia, em Suíça. Estudou em Florença, Paris e Nápoles e foi pesquisador convidado na Universidade do Gana. As suas pesquisas se concentram no comércio mediterrâneo e atlântico, nos fenómenos migratórios, nas escritas autobiográficas e nas relações entre Europa e África Ocidental.

A construção da “identidade cabo-verdiana” é uma temática que, nos últimos anos, tem sido enfrentada por um importante filão de estudos (veja sobretudo ANJOS 2002, FERNANDES 2002, FERNANDES 2006, BRITO-SEMEDO 2006). Além do mais, estes estudos têm analisado as dinâmicas através das quais, no tempo, os actores sociais têm seleccionado e reunido diversos elementos de matriz africana, europeia e americana, que convergiram para a formação da sociedade cabo-verdiana, evidenciando a heterogeneidade das motivações e dos resultados destas construções culturais. Tais questões foram examinadas a partir de uma multiplicidade de fontes escritas (literárias, jornalísticas, políticas, administrativas, etc.) e orais, e também a partir da observação de uma pluralidade de práticas sociais. Neste quadro analítico, rico e complexo, as fontes visuais têm estado até agora relativamente pouco presentes. Portanto, elas oferecem ainda muitas pistas para explorar. O presente ensaio, centrado nos postais do período colonial, tenta percorrer uma dessas pistas.

O papel da fotografia na elaboração do imaginário colonial foi evidenciado por numerosos estudos (por exemplo, JENKINS 1993; HARTMANN & SILVESTER & HAYES 1998; LANDAU & KASPIN 2002; ZELLER 2010), que mostraram que – longe de reproduzir objectivamente a realidade – estes *media* visuais tendem a criar e a veicular juízos de valor e representações estereotipadas. Em relação à história colonial, a atenção dirigida à fotografia foi focada quer nos géneros “elevados” (fotografias artísticas e etnográficas) quer nos produtos mais efémeros, como, por

exemplo, os postais<sup>1</sup>.

Como meio de comunicação popular, estandardizado e munido de uma função circulatória, o postal influenciou de forma não marginal as imagens ocidentais de povos e países colonizados. Ele constitui um objecto de análise interessante e ao mesmo tempo complexo, considerando que o processo de produção da sua semântica foi plasmado por uma pluralidade de actores sociais, interesses e expectativas. Ao escolher e retratar os seus objectos, o fotógrafo pode exprimir as suas preferências estilísticas, a sua sensibilidade pessoal e mostrar as suas capacidades técnicas. Ao mesmo tempo, porém, o seu trabalho é condicionado por discursos visuais e géneros estéticos e deve ter em conta os pedidos do editor, que por sua vez são ditados por prioridades comerciais. De facto, para o editor trata-se de pôr no mercado um produto capaz de satisfazer (ou de gerar) o pedido de uma clientela, a maior possível. Com este objectivo, ele influencia o processo produtivo quer *a priori*, aceitando certos tipos de fotografias em detrimento de outras, quer *a posteriori*, inserindo as fotografias no *layout* do postal e dando-lhes títulos: duas operações que não são meramente técnicas, mas que contribuem para orientar a interpretação das imagens. No que diz respeito ao comprador do postal, este serve quer de consumidor quer de produtor da sua semântica. A nível colectivo, o comprador faz parte de um público cujas expectativas o produtor procura intuir e satisfazer. A nível individual, pelo contrário, cada consumidor pode, por sua vez, contribuir para a produção de significado no momento da redacção. Com efeito, o processo de

1 O debate sobre os postais da época colonial foi aberto pelo trabalho de Malek Alloula (1981), que transpôs a perspectiva crítica de Edward Saïd para a fotografia. Na esteira do seu trabalho – e por vezes em polémica com este – foram depois elaborados numerosos outros estudos, entre os quais CORBEY 1988; PROCHASKA 1991; DeROO 1998; MATHUR 1999; STURANI 2001; YEE 2004. Para uma perspectiva mais ampla acerca dos postcard studies veja-se PROCHASKA & MENDELSON 2010.

semântica não termina com a impressão do postal, mas continua mesmo depois da venda do mesmo. Aqui convém notar que, mesmo que os textos escritos pelos remetentes reproduzam frequentemente fórmulas mais ou menos estandardizadas, o acto da escrita pode contudo desembocar em textos individualizados, que muitas vezes modulam notavelmente a interpretação das imagens. Por fim, a percepção por parte do destinatário é um factor que o comprador tem em conta quer no acto de compra quer no momento da redacção. Os postais são pois, para todos os efeitos, “um meio de comunicação dotado de muitos estratos” (JÄGER 2006, p. 141).

### **Novas imagens para uma nova cidade**

A grande maioria dos postais sobre o Cabo Verde colonial concerne a São Vicente. Como veremos, esta primazia devia-se à íntima relação que ligava a produção de postais ao tráfego transatlântico que passava pelo Porto Grande. Santiago e as outras ilhas ocupavam uma posição decisivamente secundária. A Cidade Velha e os seus monumentos históricos, que no Cabo Verde pós-colonial se tornaram importantes lugares da memória, nos postais da época colonial eram completamente marginais.

Os postais de São Vicente, que, por conseguinte, estão no centro deste trabalho, representam um material de grande interesse. Em geral, porque os postais produzidos durante o império português são ainda pouco estudados<sup>2</sup>. E em termos específicos, porque no caso

de São Vicente o processo de colonização e a criação de representações coloniais foram plasmados por actores, perspectivas e interesses muito diversos entre eles.

Como é sabido, o crescimento económico e demográfico do Mindelo foi determinado pelo estabelecimento dos depósitos de carvão – necessários para abastecer os grandes vapores que no século XIX tinham iniciado a cruzar o oceano – e pela construção da central telegráfica, por onde passava o cabo que em 1885 ligou pela primeira vez a Europa à América do Sul. Neste sentido, São Vicente fazia parte de dois impérios. Em termos político-territoriais pertencia a Portugal, enquanto a nível económico estava inserido no *informal empire* britânico. Como notava o jornalista britânico Archibald Lyall, que visitou Cabo Verde em 1936, São Vicente era, para todos os efeitos, uma “criação da revolução industrial” (LYALL 2007, p. 61).

A economia portuária, animada por uma intensa circulação humana e comercial, transformou a ilha numa autêntica “Babel cabo-verdiana” (CORREIA E SILVA 2000, p. 128). Junto com um grande número de cabo-verdianos oriundos das ilhas vizinhas, em Mindelo estabeleceram-se, com efeito, pequenos empresários italianos, hebreus marroquinos e uma centena de empregados comerciais e técnicos britânicos. Além disso, transitava pelo Porto Grande uma grande quantidade de transatlânticos, que costumava transportar muito mais de cem mil passageiros por ano. Na maioria dos casos tratava-se de pobres emigrantes que de portos como Liverpool, Hamburgo ou Génova viajavam para Buenos Aires ou Montevidéu. A sua passagem por Mindelo durava apenas o tempo que a tripulação levava a abastecer os navios de carvão, mas o seu trânsito deixou também os seus traços – mesmo relativamente à imagem

<sup>2</sup> Por isso, as edições de João Loureiro (1997a, 1997b, 1997c, 1998a, 1998b) oferecem uma ótima base empírica. No que diz respeito aos postais sobre Cabo Verde, muitos estão disponíveis também em rede: [www.dokumenta.com/cverdepostaisantigos](http://www.dokumenta.com/cverdepostaisantigos); [www.heuijerjans.net/CapeVerde/postcards/CaboPostcards.html](http://www.heuijerjans.net/CapeVerde/postcards/CaboPostcards.html); <http://www.tvciencia.pt/tvcicn/pagcicn/tvcicn01.asp>. Infelizmente, não fui capaz de identificar os fotografos das imagens aqui analisadas.

visual de São Vicente.

Os postais analisados neste estudo remontam todos a esta época. As imagens impressas são, na maioria dos casos, fotografias, obviamente todas a branco e preto, embora em alguns casos tenham sido sucessivamente coloridas à mão. Embora uma datação precisa nem sempre seja possível, com base em características técnicas e noutros indícios pode-se circunscrever a produção da grande maioria destes postais nos primeiros quinze anos do século XX: um período que coincide com o *boom* mundial dos postais e simultaneamente com o apogeu do imperialismo europeu.

No caso de São Vicente é interessante notar que a construção de imagens através dos postais iniciou-se só poucas décadas depois do nascimento da cidade. Por conseguinte, as fotografias reproduzidas nos postais não podiam remontar a uma tradição iconográfica anterior, mas foram precisamente elas a criar *ex novo* a iconografia urbana da ilha. Encontrava-se em acto um duplo processo. Por um lado, naqueles anos o espaço urbano estava a ser construído fisicamente, estruturado socialmente e conotado semanticamente. Por outro lado, esta realidade ‘das muralhas’ estava selectivamente a ser reproduzida por uma realidade das imagens, que foi posta em circulação a nível global através daqueles *media* comerciais que eram os postais.

Obviamente, não surpreende que muitos postais retratem os espaços do poder colonial português, como por exemplo a alfândega (LOUREIRO 1998a, n. 6), o quartel militar (LOUREIRO 1998a, n. 28) ou o edifício pomposo da capitania (LOUREIRO 1998a, n. 16). Construído entre 1918 e 1921, este último representa – como é sabido – uma imitação da Torre

de Belém: constitui portanto uma conexão simbólica importante, com o propósito de ligar a colónia à metrópole. Esta função propagandista era ainda mais explícita nos postais que serviam para fixar e pôr em circulação as imagens fotográficas de eventos políticos, como por exemplo a visita do príncipe Luís Filipe em 1907 ou as festas republicanas celebradas após a revolução portuguesa de 1910 (fig. 1).

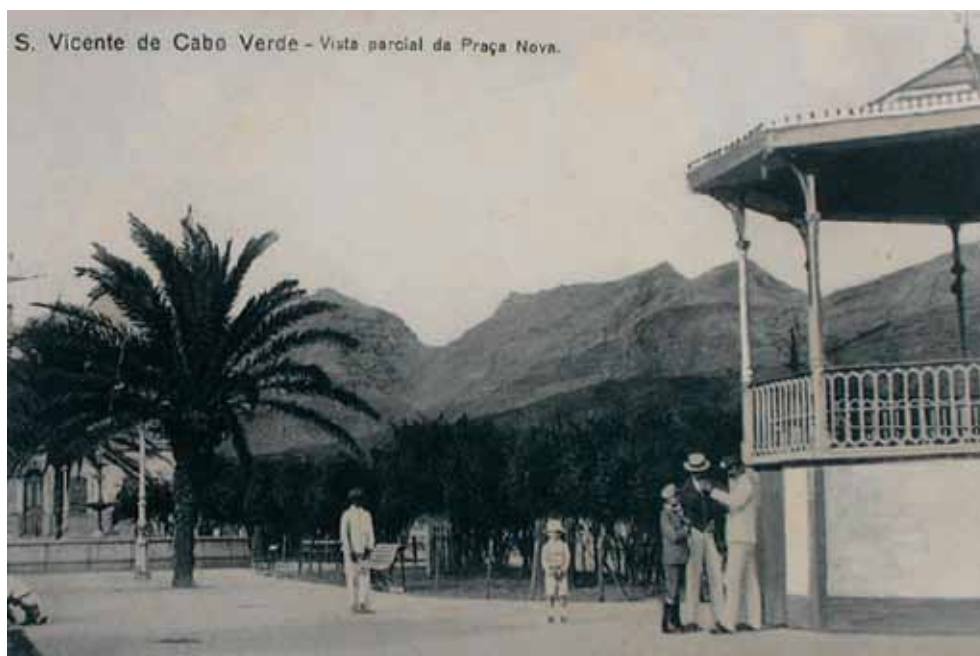
A encenação da “ordem” e da “civilização” promovidas pelo domínio português espelha-se, porém, também em outras imagens, cuja natureza política é menos directa. É o caso das representações fotográficas do centro do Mindelo (LOUREIRO 1998a, n. 30, 32, 35), com as geometrias lineares que evocam imediatamente uma ideia de racionalidade ocidental, ou da imagem frontal do hospital (LOUREIRO 1998a, n. 29), construído em 1898. Ou das fotografias da rectangular Praça Nova e dos seus pavilhões em estilo *belle époque* (fig. 2), que lembram, por sua vez, uma atmosfera tipicamente europeia.

Noutros postais não é tanto a imagem em si que produz este efeito quanto a moldura ornamental que a circunda. No “Salut de Saint Vincent” esta moldura elimina as periferias caoticamente desfeitas da povoação urbana e, extrapolando a cidade do Mindelo do seu ambiente subtropical, insere-a num contexto docemente floral (fig. 3). Desta forma, a construção iconográfica da paisagem produz uma domesticação da natureza e uma disciplina visual da cidade. Como se observou para as fotografias tiradas nos territórios alemães da hodierna Namíbia, nestes postais a “diferença entre colónia e metrópole era reduzida ao mínimo” com o objectivo de “representar as colónias como uma parte da pátria” (JÄGER 2008, § 11-12).

**FIGURA 1**



**FIGURA 2**





São Vicente, dissemos, estava profundamente inserida na rede da talassocracia britânica. Por conseguinte, entre os motivos recorrentes encontramos também a estação telegráfica e os depósitos de carvão (LOUREIRO 1998a, n. 7 e 14), o arenoso campo de golfe (fig. 4), onde os britânicos e as elites locais praticavam a sua socialidade exclusiva, ou então o cais (fig. 5). O postal “Ponte de desembarque” retrata carris e gruas, símbolos de modernidade, e homens brancos vestidos num estilo tipicamente colonial, com sapatos brancos, chapéus de palha e até um elmo tropical. As pessoas de pele escura aparecem só na segunda fila.

Estes documentos transmitiam aos seus destinatários uma imagem europeia de São Vicente, ou pelo menos sugeriam que a colónia estava a beneficiar de um processo de modernização que a teria aproximado da civilização da metrópole. Celebravam o estado português e o capitalismo britânico. Estes permitiam aos soldados, aos administradores e aos empregados comerciais residentes na ilha que mostrassem aos seus parentes distantes que eles viviam em condições “civis” e que a sua transferência para o arquipélago vinha com um certo bem-estar. Na economia semântica deste tipo de imagens, os crioulos de pele escura estavam de todo ausentes, ou então desempenhavam um papel meramente ornamental.

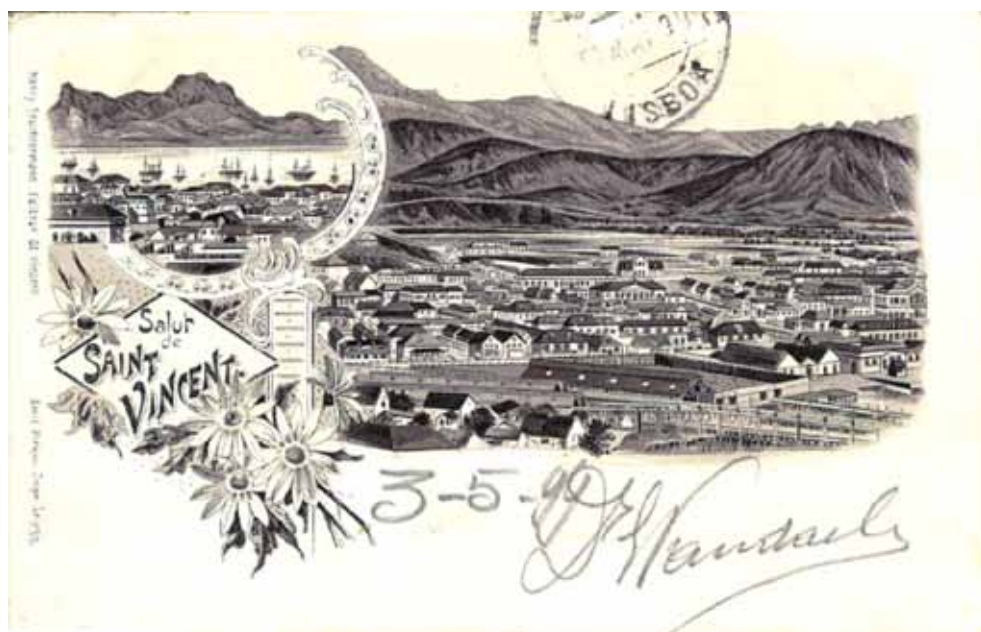
### **Projeções etnográficas entre raça e género**

Se compararmos a construção visual de São Vicente nos postais que apresentámos com os discursos que se encontram na literatura de viagens coeva, notamos imediatamente evidentes contradições. Especialmente os autores britânicos

mostram-se pouco impressionados pela “civilização” promovida pelo imperialismo português. Tomemos o exemplo do britânico Alfred B. Ellis (1852-1894), um oficial e autor de livros etnográficos que passou por São Vicente em 1873. Na sua narração de viagem, impregnada de estereótipos racistas, ele expunha à “derisão de todo o mundo civilizado o modo como as colónias portuguesas eram geridas” (ELLIS 1885, p. 159). Mindelo “é a cidade mais mísera e imoral que alguma vez vi”, escrevia, e aos seus habitantes – entre os quais notava as “senhoras portuguesas mestiças castanhas e amarelas” e as “crianças nuas” – atribuía uma “rapacidade de abutres” (ELLIS 1885, p. 127 s., 144).

Também Lyall, que chegou à ilha muitos anos depois, não ficou decerto positivamente admirado pelos resultados do colonialismo português. O que o impressionou foi antes de mais a miséria em que naqueles anos de crise vivia boa parte da população: “Desembarcando no porto era-se assediado por uma multidão de mendigos; alguns sentavam-se na calçada; outros no lixo; cegos, decrépitos, paralíticos e sífilíticos” (LYALL 2007, p. 63). Além disso ficou fascinado pela “mistura racial”. A este propósito, por um lado, Lyall pareceu distanciar-se da condenação obsessiva que a cultura colonialista anglo-saxã exprimia sobre as colónias portuguesas, mas, por outro, foi beber precisamente à linguagem do racismo biológico para dar forma às suas impressões: “A população é a mistura mais maravilhosa que se possa encontrar no mundo. [...] foi-lhe acrescentado o sangue de quase todas as nações do mundo, dos hindus aos índios do Brasil, e em São Vicente encontrarás todo o tipo de mistura, força e variação do género preto [*nigger*]. (Peço desculpa aos meus leitores de cor mas não há outra palavra para exprimir o conceito). Encontrarás

**FIGURA 3**

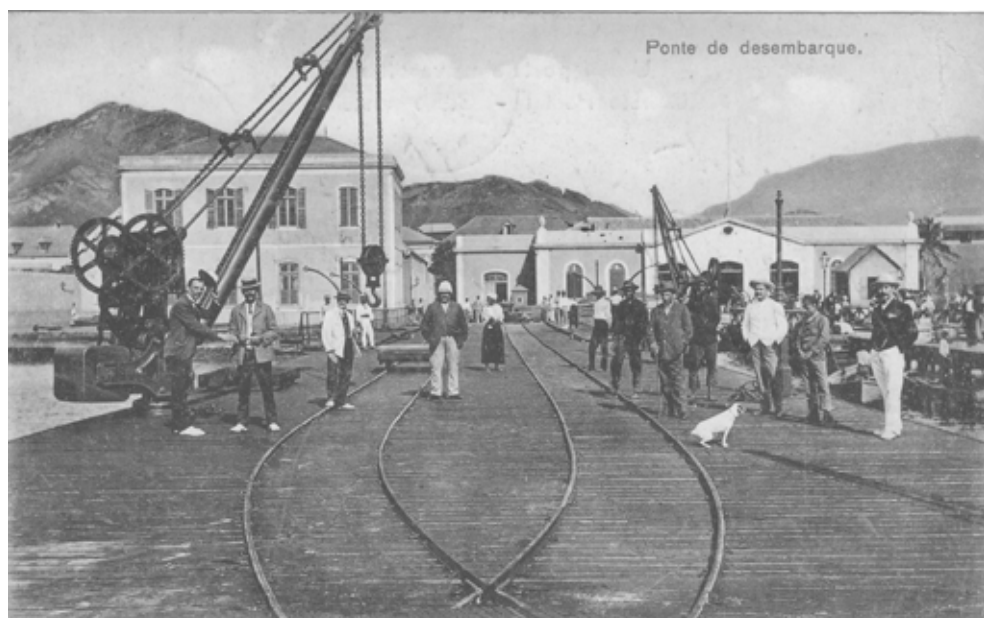


**FIGURA 4**





**FIGURA 5**



pretos chineses com olhos amendoados [...]; pretos escoceses com cabelos ruivos; pretos alemães com olhos azuis; pretos hebreus com o nariz adunco; [...] pretos com olhos castanhos cor de avelã; pretos louros e descolorados; pretos com a cara vermelha e com as bochechas como maçãs; pretos com lábios finos e narizes aquilinos como o Duque de Wellington<sup>3</sup>. Se São Vicente de certa forma se parece com o inferno, pelo menos deve ser um paraíso para os etnólogos, para os medidores de crânios e para os estudiosos de Mendel<sup>4</sup> (LYALL 2007, p. 54 s.).

A imagem *belle epoque* de uma São Vicente europeia, tal como era apresentada nos postais analisados anteriormente, era contradita drasticamente pelas percepções dos viajantes, que viam apenas a pobreza, as nuances nas cores da pele e os costumes dos crioulos. Por isso, estes aspectos – removidos das imagens europeístas – vinham à tona noutros postais.

De facto, os postais eram produzidos em função de intenções comunicativas muito heterogêneas. Os europeus residentes na ilha, que provavelmente eram dentre os principais compradores dos postais europeístas, verosimilmente eram uma clientela só secundária e para manter os contactos com os parentes usavam seguramente quase só as cartas, que permitem uma comunicação mais extensa e mais íntima. Portanto, a clientela mais importante eram indubitavelmente os passageiros dos transatlânticos, que aproveitavam da paragem em São Vicente para mandar cumprimentos aos familiares e aos conhecidos. Para eles, as imagens da Praça Nova ou da capitania não ofereciam grandes estímulos e não incorporavam nenhuma

mais-valia simbólica. Os postais, com os quais mostravam aos correspondentes que se tinha entrado em contacto com a África “selvagem”, podiam, pelo contrário, suscitar admiração. E os inúmeros colecionadores, que pediam que lhes enviassem os postais sem nunca ter posto os pés no arquipélago, estavam certamente mais interessados em representações do “tipo étnico” dos “indígenas” que em imagens do centro do Mindelo.

O género desempenhava um papel crucial na descrição da população cabo-verdiana. Em coerência com um típico discurso colonialista, os homens eram frequentemente retratados como figuras ridículas e em farrapos (LOUREIRO 1998a, n. 188, 193 e 202), enquanto que eram bastante raras as imagens de crioulos que se dedicavam a actividades laborais. A construção visual das mulheres cabo-verdianas – que constituíam um objecto de estudo muito mais frequente – obedecia, ao invés, a modelos diferentes. Em muitos postais estão de facto retratadas crioulas que trabalham: vendadeiras no mercado (LOUREIRO 1998a, n. 168, 170 e 182), lavadeiras (LOUREIRO 1998a, n. 187) ou domésticas que pilam o milho nos pilões (fig. 6). O título deste último postal (“Costumes”) indica, todavia, que a intenção do fotógrafo não consistia tanto em documentar uma actividade laboral quanto em tipificar os costumes e a cultura local. Neste sentido, os corpos destas mulheres – de pele escura, descalças, com a cabeça coberta por um lenço e quase sempre com um ‘canhoto’ na boca (fig. 7) – servia de superfície onde eram fixadas as características “típicas” que, aos olhos do fotógrafo, representavam as especificidades distintivas da cultura cabo-verdiana. Para usar as palavras de Susan Shifrin (2002), estes postais usavam as “mulheres como sítios de cultura”.

3 Lyall provavelmente refere-se a Arthur Wellesley (1769-1852), o primeiro duque de Wellington.

4 Gregor Mendel (1822-1884), um dos principais precursores da genética moderna.

**FIGURA 6**



**FIGURA 7**



O postal “Cubata indígena” (fig. 8) demonstra uma importante diferença relativamente aos hodiernos postais turísticos, cuja retórica visual bebe fortemente do imaginário colonial. Nesta imagem, com efeito, se retrata uma cena de pobreza extrema: um motivo que no mundo edulcorado da economia turística constitui um elemento de incómodo e, por conseguinte, um tabu. O título do postal, portanto, parece sugerir que esta mísera habitação não era tanto o produto da pobreza dos seus habitantes quanto uma “típica” expressão da cultura “indígena”. Como é sabido, em Cabo Verde, o uso de materiais vegetais na construção das casas rurais era muito difuso e, em parte, persiste ainda hoje. Estas habitações, todavia, eram e são relativamente espaçosas e a sua fabricação correspondia e corresponde a precisos princípios técnicos e estéticos (veja-se, por exemplo, CARREIRA 2000, p. 524 segs.). A cubata reproduzida neste postal, pelo contrário, é pouco mais do que um refúgio montado ‘como calha’, em que só sobrevive uma recordação de todo degradada dos estilos arquitectónicos de origem africana. Neste postal (e também em muitos outros) uma situação de pobreza economicamente determinada é pois reinterpretada como especificidade étnica, de modo a torná-la apresentável a um público ocidental. O adjectivo “indígena”, neste caso, dá azo a desinformação, visto que entre o fim do século XIX e inícios do século XX a maior parte dos habitantes cabo-verdianos de São Vicente tinha chegado à ilha havia poucos anos ou quando muito havia uma geração (CORREIA E SILVA 2000, p. 128). As pessoas retratadas neste postal, mais do que serem “indígenas” (isto é, autóctones) eram migrantes sub-proletários de origem rural, como se encontravam aos milhões nos subúrbios das cidades industriais europeias.

## Hipopótamos, leopardos e guerreiros tribais

Dentre os mais activos editores de postais havia as grandes lojas da ilha: o *Bazar Oriental Augusto Figueira*, a *London House João Joaquim Figueira*, o *Union Bazar*, o *Bon Marché* e sobretudo o *Bazar Central Miniati & Frusoni / Bazar Central Bonucci & Frusoni*<sup>5</sup>. Para os passageiros dos transatlânticos, estes empórios eram importantes pontos de referência durante a sua breve estadia cabo-verdiana. E os seus proprietários sabiam como saciar os desejos exóticos dos seus fregueses.

Embora expressem uma estética marcadamente colonial, os postais até agora analisados muito provavelmente não satisfaziam a expectativa de todos os viajantes. No imaginário popular ocidental a “África” era antes de mais um mundo de tribos primitivas e de animais selvagens. Portanto, os operários portuários e as cabras de São Vicente corriam o risco de desiludir as expectativas “etnográficas” dos passageiros europeus. Apesar disso, o viajante ansioso por mostrar que durante a travessia do oceano tinha ultrapassado os confins da “civilização”, podia ser contentado.

Para ficarmos com uma ideia (pelo menos parcial) das mercadorias oferecidas pelas lojas do Mindelo, podemos examinar um postal – produzido com objectivos publicitários – em que se retrata o interior do *Union Bazar* (fig. 9). O empório aparece como um pequeno gabinete de curiosidades, cujas peças em exposição (humanas e zoológicas) servem como representantes simbólicos do mundo africano. Duas crianças nuas estão sentadas em cima

<sup>5</sup> Os italianos Pietro Bonucci e Giuseppe Frusoni, além de um certo Miniati, chegaram a São Vicente no fim do século XIX. Giuseppe Frusoni, que com os seus sócios Bonucci e Miniati geria um empório na hodierna Rua Lisboa, era o pai do célebre poeta cabo-verdiano Sérgio Frusoni (MESQUITEIRA LIMA, 1992)

**FIGURA 8**



**FIGURA 9**





do crânio de um hipopótamo. Atrás delas há presas de elefante esculpidas, e na estante um leopardo empalhado, uma estatueta que representa um animal e várias conchas esperam por um comprador. E se este não devesse encontrar espaço na bagageira para arrumar o crânio de um paquiderme ou se simplesmente não estivesse disponível a comprar o felino morto, o Union Bazar oferecia-lhe um souvenir mais pequeno e decisivamente menos caro, ou seja, postais, expostos na estante por detrás da criança.

Alguns postais apresentam uma imagem completamente inventada do arquipélago e dos seus habitantes. Em “Native costumes” (fig. 10), por exemplo, encena-se uma “tribo”. Um grupo de cerca de sessenta pessoas é retratado em pose à frente de um fundo caracterizado por tectos de palha e uma vegetação exuberante. Na sua maioria, trata-se de jovens homens africanos. Dois vestem um uniforme, um tem uma espingarda. No centro há um homem sentado, que veste um *boubou* da África ocidental e que denota uma atitude de autoridade. No grupo há também dois brancos: um homem barbudo que, sentado de maneira relaxada entre os negros, parece mostrar que estabeleceu relações pessoais com eles, e um homem armado com o olhar feroz de um caçador. Os dois brancos representam, de certa forma, o *alter ego* do remetente, que através deste postal pode comunicar ao destinatário que entrou em contacto com a “cultura tribal” de África. À direita, há três mulheres, que são abraçadas por um homem. As mulheres trazem panos compridos, uma mostra o seio nu – sinais visuais que o olho ocidental descodifica imediatamente como aspectos “tipicamente africanos” e que o fotógrafo provavelmente inseriu na imagem precisamente com este propósito. De forma análoga, esta hipótese pode ser

formulada para o homem junto deles, cujos atributos estéticos (calças xadrez, chapéu de palha) revelam fortes semelhanças com a figura caricatural do “black dandy”<sup>6</sup>. Neste postal, tal como em muitos discursos colonialistas, os negros ou são sujeitos completamente fechados no seu contexto tribal ou, quando muito, mostram-se “más imitações” dos brancos<sup>7</sup>.

“Tipo Indígena” (fig. 11) retrata três homens numa savana. Dois vestem saias de fibras vegetais e o terceiro um pano com desenhos abstractos. Os seus peitos nus estão adornados por colares compridos. Trazem armas brancas e juntos empunham uma lança. Esta imagem pertence a uma categoria de postais especializada na representação de “tipos étnicos”. As pessoas fotografadas nestes postais não eram indivíduos, mas exemplares. Neste caso, a pretensa autenticidade “etnográfica” pode ser facilmente desconstruída. A pose dos três guerreiros é evidentemente artificial, a coreografia é orquestrada pelo fotógrafo. A expressão dos três actores revela uma forte separação relativamente às suas personagens<sup>8</sup>. A imagem era um disfarce. Obviamente, não se tratava de uma encenação artificial mas fiel à realidade, como muitas vezes era praticada pelos etnógrafos<sup>9</sup>, mas simplesmente de uma montagem completamente arbitrária. A estética das personagens fotografadas é um *pastiche* tribal, inventado pelo fotógrafo e afim àquelas espécies de

6 Os “dandies negros” tornaram-se populares pelas chamadas minstrel shows, um tipo de cabaret da América do norte, em que os actores brancos com a cara artificialmente escurecida ridicularizavam os negros (SOTIROPOULOS 2006).

7 Para o conceito de bad copy veja-se MUDIMBE 1988, p. 53, e GABLE 2002.

8 Neste sentido, trata-se de um exemplo que ilustra de forma eficaz a agency que os indivíduos “indígenas” podiam ganhar na produção fotográfica, gerando por vezes efeitos discordantes em relação às intenções do fotógrafo. Para a questão do counter-gaze dos indivíduos subalternos como forma de resistência relativamente ao olhar colonial, veja-se BHABHA 1994, p. 67, e ZELLER 2010, p. 17 s.

9 A este propósito, veja-se, por exemplo, a imagem que retrata o etnólogo Franz Boas enquanto põe em pose e faz fotografar uma índia (publicada em CLIFFORD 1999, p. 186).



**FIGURA 10**



**FIGURA 11**



‘jardim zoológico’ humano, tão populares no mundo ocidental dos inícios do século XX (MAXWELL 1999; BANCEL et al. 2004). Em todo o caso, nada tinha a ver com a realidade cabo-verdiana, onde o único “guerreiro” realmente existente era um indivíduo posto à entrada da *Union Bazar* que verosimilmente era pago para acolher os clientes no mundo consumista de uma África imaginária (fig. 12).

Os postais ‘africanizantes’ (fig. 10 e 11) são *collages*, ou melhor, combinações manipuladoras de fotografias (tiradas provavelmente no continente africano) e de títulos (que ligam as imagens a São Vicente). Eram os produtos de uma estratégia comercial dirigida para os gostos dos consumidores europeus e, para os satisfazer da falta de uma cultura tribal em São Vicente, compensava-se com uma obra de invenção inspirada no imaginário ocidental.

A primazia das motivações comerciais não exclui portanto a existência de intenções tipicamente políticas. O postal “O Chefe da rebelião de Santha Catharina” (fig. 13) ilustra-o de maneira deveras eloquente. A imagem pretende retratar o líder da revolta do Ribeirão Manuel, que se desencadeou em 1910 no interior de Santiago (CAMILO PEREIRA 2010). Na verdade, trata-se de uma foto tirada num estúdio. A espada curva, o peito nu e adornado por um colar, além das plantas selvagens pintadas no fundo de tela, situam a personagem num contexto tribal. O postal sugere pois uma leitura étnica do conflito – “indígenas selvagens” contra o “poder colonial civilizador” – e deste modo oculta quer as complexas dinâmicas (sócio-económicas, religiosas, políticas) que tinham levado à insurreição, quer à liderança feminina da mesma. Através desta encenação, o fotógrafo reduzia a

revolta (que as elites sociais e coloniais tinham seguido com grande preocupação) a um inócuo objecto estético, deslegitimava as suas reivindicações e inventava um “líder”, cuja estética exótica o tornava um bem de consumo potencialmente atraente.

## Saudações coloniais

O postal é um meio de comunicação de massa produzido a nível industrial, mas pode ser utilizado de maneira individual. Por conseguinte, a heterogeneidade semântica não se dá só pelos diversos postais. Pelos textos escritos, pelos remetentes, ela pode ser gerada também relativamente a postais idênticos. Assim que são imprimidos, os postais podem ser interpretados e usados de várias maneiras por parte dos seus compradores (TROPPEL 2010). E isto pode determinar divergências também notáveis em relação às intenções dos fotógrafos e dos editores.

“Souvenirs d’une soirée passée avec une bougnoule” (“Recordações de um serão passado com uma preta”)<sup>10</sup>: esta mensagem bastante explícita foi enviada a 3 de Março de 1910 por um certo Edouard a um seu amigo residente em Avrenches (França)<sup>11</sup>. A imagem que tinha no verso estas palavras não representava nem uma pessoa nua nem uma prostituta. Tais motivos eram deveras difusos na época e podem ser encontrados nos postais mais variados dos países coloniais e europeus. No caso de São Vicente, pelo contrário, faltavam completamente, apesar de nesta cidade portuária a prostituição ser um fenómeno difuso e conhecido (CORREIA E SILVA 2000, p. 137). Em ausência de ilustrações mais apropriadas à mensagem,

<sup>10</sup> O termo “bougnoule” vem do jolofo e originariamente indicava a cor “preta” ou uma “pessoa de pele escura”. No fim do século XIX a palavra entrou para o léxico francês e transformou-se progressivamente numa expressão pejorativa de tipo racista para indicar todos os súbditos não brancos do império colonial. (DIALO 1990, p. 66).

<sup>11</sup> Colecção privada R. Zaugg.

**FIGURA 12**



**FIGURA 13**



o francês teve que se contentar com um postal mais sóbrio em que aparecia a caserna do Mindelo. Os textos podiam também encontrar-se em absoluta discrepância relativamente à imagem.

Noutros casos, pelo contrário, os remetentes comentavam de maneira individual as imagens ou integravam-nas com anedotas pessoais, orientando deste modo a recepção por parte do destinatário. Entre os postais de São Vicente há alguns que retratam jovens que mergulham no mar saltando de barcos a remos. “Mergulhadores” é o título – não muito eloquente – de um destes postais (fig. 14). À primeira vista, a actividade apresentada neste postal parece pouco clara. Para tornar inteligível a motivação que impelia os jovens a se mergulharem nas ondas, havia a necessidade de um comentário manuscrito. O remetente escreveu “Une vue de nègres plongeant pour attraper des sous” (“Uma imagem dos pretos que mergulham para apanharem moedas”), explicando ao destinatário o ritual recorrente que decorria entre os passageiros dos transatlânticos e os gaiatos mindelenses. O marinheiro Walter Dawson, que passou por São Vicente em 1914 num navio militar britânico, anotou no seu diário: “os ‘rapazes-mergulhadores’ indígenas [...] chegam perto do navio e gritam aos marinheiros ‘Atira, que eu mergulho’ – isto é, ‘Atira o dinheiro e eu mergulho para o apanhar’. [...] não lhes custa nada estar debaixo de água por dois ou três minutos e mergulham até profundezas tremendas. Raramente regressam à superfície sem o objecto desejado” (citado em McKEE 2002, p. 166 s.). Duas décadas depois, Lyall escreveu a propósito da sua chegada ao Porto Grande: “Divertimo-nos a atirar moedinhas às crianças negras nuas, que mergulham corajosamente na água límpida e regressam à tona com o dinheiro entre

os dentes, apesar de há uns meses atrás um tubarão ter devorado um engenheiro italiano a poucas jardas da praia” (LYALL 2007, p. 26).

O interessante é que postais análogos eram produzidos em todo o mundo, das Filipinas a Dakar até às Bahamas. A imagem de indígenas que mergulhavam atrás das moedinhas tornou-se, graças também à indústria dos postais, um *topos* colonial-turístico e um rito que – como denunciou V.S. Naipaul (1967) num dos seus romances – reduzia os nativos a um elemento estilístico dos trópicos e os infantilizava através de um jogo paternalista.

Os textos manuscritos podiam acompanhar a interpretação das imagens, mas ao mesmo tempo as imagens não deixam de influenciar a recepção dos textos. Em 1903 Zeca Araújo enviou ao sr. Ferreira d’Abreu, residente em Portugal, um postal de São Vicente que trazia a seguinte mensagem: “Por estas cartas de S. Vicente podes ficar com uma ideia do estado de civilização em que isto se encontra. Foram necessários 400 anos de domínio para se conseguir tal maravilha. Somos uns verdadeiros colonizadores, não é verdade?”. O postal que veiculou estas palavras estava adornado com duas pequenas fotografias (fig. 15). A imagem da esquerda retratava uma moça descalça e vestida pobremente, que numa praça arenosa leva pela mão uma criança e traz outra às costas, da qual se vê apenas uma perna. À direita há uma foto com uma mulher de pele escura que tem um elegante vestido branco, na mão, uma sombrinha, e olha para um rapazinho, que – embora esteja descalço – está vestido com roupas brancas e limpas. As duas imagens sugerem uma sequência “antes e depois”, onde a pobreza e a nudez são substituídas por bem-estar e roupas “civis”.

**FIGURA 14**



**FIGURA 15**





A interpretação da mensagem de Zeca não é fácil. Não é claro, de facto, se o texto é a expressão de um genuíno orgulho imperialista de ter realizado a própria missão civilizadora, ou se pelo contrário deve ser lido como uma crítica irónica em relação ao plurissecular domínio português e aos seus (modestos) resultados. O destinatário verosimilmente não teve nenhuma dificuldade em interpretar a mensagem, pois podia relacioná-la com outros postais que Zeca lhe enviara junto com este e que são mencionados no seu texto. Ao invés, para nós, as intenções do remetente permanecem ambíguas. Não sabemos se outros postais representavam os pavilhões da Praça Nova ou se, pelo contrário, retratavam uma mísera cubata. Sem as imagens que faltam, não podemos compreender o texto de forma clara.

### Apropriações pós-coloniais

Os *media* visuais fazem recair sobre eles – de forma mais ou menos explícita – os sinais dos contextos em que foram produzidos. Todavia, a sua semântica não pode ser de todo reduzida a estes últimos. Estes *media* não espelham somente relações de força contingentes, mas desenvolvem também dinâmicas autónomas. As imagens não têm só origens, têm também vidas sucessivas. Nesta última parte procurarei dar dois exemplos disso, adentrando-me no período pós-colonial e alargando a análise a outros tipos de *media*.

O primeiro exemplo concerne ao pilão: um objecto que, notoriamente, chegou ao arquipélago na bagagem cultural dos escravos africanos que para lá foram deportados. O pilão era antes de mais um humilde utensílio doméstico e durante séculos provavelmente foi percebido essencialmente como tal. Os fotógrafos que em inícios do século XX começaram a tirar

fotos de domésticas que se aprestam a pillar o milho e os editores que inseriram tais fotografias nos seus postais (LOUREIRO 1998a, n. 184, 191, 200, 209 e 210) viram, pelo contrário, no pilão, um objecto que incorporava materialmente os costumes crioulos. Fotografar uma mulher com um pilão significava portanto visualizar e tornar comunicável a cultura cabo-verdiana. A este propósito, o postal “Costumes de São Vicente de Cabo Verde” (fig. 18) é particularmente significativo. Contrariamente a outras fotografias de mulheres com pilões, que se conformam a um padrão estilístico de tipo etnográfico e que, por conseguinte, são tiradas ao aberto, esta imagem foi produzida em estúdio fotográfico. O fundo consiste numa tela, na qual estão pintadas plantas e uma coluna, que parece aludir mais a um jardim do que a uma floresta. É provável que este fundo romântico fosse usado para as foto-retratos e – no fundo – teria podido figurar perfeitamente um estúdio qualquer de Londres, Paris ou Lisboa. Em primeiro plano, o fotógrafo colocou uma mulher com um pilão. O lenço, a saia e a camisa com o colarinho bordado são brancos e marcam um nítido contraste relativamente à pele escura. (A fotografia a branco e preto deixa pouco espaço para as mil nuances da pigmentação cutânea: é-se, ou branco ou preto). Em posição erecta e um pouco rígida a mulher impunha um pau e mantém-no acima do pilão. O olhar dirige-se para a máquina fotográfica. Contrariamente aos outros postais, nesta imagem não se representa um gesto de trabalhador. O que o fotógrafo propõe ao seu público é, pelo contrário, uma representação estilizada da mulher cabo-verdiana e, *per extenso*, da cultura cabo-verdiana.

Os postais, produzidos para os consumidores ocidentais, transformaram um gesto quotidiano e fadigoso e o seu



utensílio de madeira num símbolo cultural: um símbolo que no tempo foi enriquecido com novos significados, penetrando em outros meios de comunicação e tornando-se assim um sinal de reconhecimento de Cabo Verde. Na poesia *Ritmo de pilão* o escritor António Nunes (1917-1951) dedicou-lhe versos de grande força (NUNES: 1975):

“Bate, pilão, bate,  
Que o teu som é o mesmo  
Desde o tempo dos navios negreiros  
[...]  
O branco deu aos negros cartas de alforria  
Mas eles ficaram presos à terra por raízes  
de suor...  
[...]  
Bate, pilão, bate,  
Que o teu som é o mesmo,  
E em nosso músculo está  
Nossa vida de hoje  
Feita de revoltas!  
Bate, pilão, bate! ...”

Nunes associa o pilão às raízes africanas do povo cabo-verdiano, à escravidão e à luta persistente pela vida. Também ele faz do pilão um símbolo, mas dirige-o explicitamente contra o domínio colonial. Em Nunes o pilão torna-se “a matriz maior da cultura cabo-verdiana, enquanto metáfora das origens e da busca do pão que é o milho” (HOPFFER ALMADA 1995, p. 71). A africanidade (incorporada no pilão) é revalorizada positivamente e celebrada como força potencialmente revolucionária.

Durante a luta anticolonial e depois da independência, impulsos culturais deste tipo foram enfatizados com o sentido de “reafricanização dos espíritos”. Neste novo contexto político, o pilão continuou a simbolizar a cultura popular cabo-verdiana e as suas origens africanas, de modo que em 1989 até foi inserido na nota de 100 escudos. Com a *mudança* e a chegada ao

poder do MPD a política cultural reorientou-se, como é sabido, para ocidente. Esta descontinuidade manifestou-se também e sobretudo na esfera simbólica e visual, como bem se evidencia pelo abandono da velha bandeira, fiel à cromática pan-africanista, vermelho-amarelo-verde, e pela adopção da nova bandeira, cujas cores e simbologia apresentam referências à União Europeia e aos Estados Unidos da América. Porém, as referências a África não desapareceram. De facto, com o desenvolvimento da economia turística renasceu uma forte demanda exógena de objectos e imagens chamados a representar – de forma mais ou menos credível – um sentido de “africanidade”. Não por acaso, nos dias de hoje o motivo iconográfico do pilão é reproduzido em insígnias publicitárias (fig. 16) e numa ampla variedade de *souvenirs* (T-shirts, estatuetas, porta-chaves, etc.).

O pilão não é, porém, só um banal símbolo turístico para os consumidores estrangeiros. Na mesma comunicação intracabo-verdiana, ele continua a representar as raízes culturais e a ligação com a terra mãe. A estátua de Domingos Luísa na marginal do Porto Novo (fig. 17) – dedicada à “mulher das terras de Cabo Verde”<sup>12</sup> e que representa uma mulher que parece cumprimentar um marido ou um filho que parte para emigrar, ficando em casa com uma criança e um pilão – é um óptimo exemplo.

A apropriação pós-colonial de imagens e motivos criados nos postais da época colonial é ainda mais directa no caso do mercado da Praça Estrela. Inaugurado em 1999, ele está decorado com grandes painéis de azulejos brancos e azuis, produzidos em Portugal e doados pela Câmara Municipal do Porto. O objectivo declarado destas decorações, que representam cenas do

12 Inscrição na base da escultura.

**FIGURA 16**



**FIGURA 17**



**FIGURA 18**



**FIGURA 19**



passado da cidade, é “evoca[r] e homenage[ar] o trabalhador humilde de S. Vicente”<sup>13</sup>. O que é interessante é que todos os 20 painéis são cópias fiéis de outros tantos postais (confira p.e. fig. 19 e LOUREIRO 1998a, n. 182). Em alguns casos, os azulejos trazem até os subtítulos impressos nos postais. As imagens editadas no Cabo Verde colonial como bens de consumo efêmeros para uma clientela ocidental tornaram-se assim memórias visuais da história local, fabricados na antiga metrópole e monumentalizados para o público pós-colonial de Cabo Verde.

No seu conjunto, a imagem de Cabo Verde veiculada pelos postais oscila entre o progresso e a miséria e entre uma urbanística europeia e a encenação de indígenas mais ou menos exóticos. Esta heterogeneidade aparentemente contraditória é o resultado de um processo de produção e de consumo em que se encontrava envolvida uma pluralidade de actores sociais. De facto, seria redutivo querer interpretar estes postais simplesmente como a expressão

hegemónica do colonialismo português. O discurso apologético do poder colonial está certamente presente nestas imagens, mas não era o único motor da construção visual. No fundo, os postais não eram publicados pelos detentores do poder político, mas por pequenos empresários interessados em interceptar um pedido heterogéneo. De um ponto de vista comercial, a europeização da paisagem urbana, as estilizações pseudo-etnográficas e os disfarces exóticos não eram estratégias visuais contraditórias, mas complementares. De resto, a heterogeneidade destas imagens faz com que muitas delas continuem a circular e a serem usadas em contextos muito diferentes relativamente àqueles em que nasceram. Neste sentido, os exemplos do pilão e dos azulejos, por um lado, mostram o efeito condicionante que o olhar dos “outros” tem sobre a auto-percepção. Por outro, realçam que os sujeitos representados de modo estereotipado podem apropriar-se das imagens produzidas sobre eles e carregá-las de significados novos e positivos

*Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina*

<sup>13</sup> Inscrição numa lápide comemorativa.

## Referências

ALLOULA, Malek. (1981). *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*. Paris-Genève, Garance/Slatkine.

ANJOS, José Carlos. (2002). *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde. Lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre-Praia, Editora da UFRGS & INIPC.

BANCEL, Nicolas Bancel; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Eric; LEMAIRE, Sandrine (eds) (2004). *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte.

BHABHA, Homi K. (1994). *The location of culture*. London-New York, Routledge.

BRITO-SEMEDO, Manuel. (2006). *A construção da identidade nacional. Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

CAMILO PEREIRA, Eduardo Adilson. *Política e cultura. As revoltas dos Engenhos (1822), de Achada Falcão (1841) e de Ribeirão Manuel (1910)*. Tese de doutoramento em História Social, Universidade de São Paulo. 2010.

CARREIRA, António. (2000). *Cabo Verde. Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*. Praia, Instituto de Promoção Cultural, (primeira edição). Porto: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa.

CORBEY, Raymond. (1988). "Alterity. The Colonial Nude". *Critique of Anthropology*, vol. 8.

n. 3, 1988, p. 75-92.

CORREIA E SILVA, António Leão. (2000). *Nos tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.

DeROO, Rebecca "Colonial Collecting. Women and Algerian Cartes Postales", *Parallax*, vol. 4, n. 2, 1998, p. 145-157.

DIALO, Amadou. (1990). *Le contact wolof/français au Sénégal*. In CLAS, André; OUBA, Benoît (eds). (1990) *Visages du français. Variétés lexicales de l'espace francophone*. Paris-London : John Libbey Eurotext.

ELLIS, Alfred B. (1885). *West African Islands*. London: Chapman and Hall.

FERNANDES, Gabriel. (2002). *A diluição da África. Uma interpretação da saga iden-titária cabo-verdiana no panorama político (pós) colonial*. Florianópolis: Editora da UFSC.

FERNANDES, Gabriel. (2006). *Em busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianópolis-Praia: Editora da UFSC/IBNL.

GABLE, Eric. (2002). Bad copies. *The colonial aesthetic and the Manjaco-Portuguese Encounter*. In LANDAU, Paul S.; KASPIN, Deborah D. (eds). (2002) *Images and empires. Visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

HARTMANN, Wolfram; SILVESTER, Jeremy; HAYES, Patricia. (1998). *The colonising camera. Photographs in making of Namibian history*. Cape Town: University of Cape Town Press.

HOPFFER ALMADA, José Luis. *O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano*, in VEIGA, Manuel (ed.). (1995) *Cabo Verde. Insularidade e cultura*. Pari: Karthala.

JÄGER, Jens. (2006). *Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas*

*im europäischen Kolonialismus*. In PAUL, Gerhard (ed.). (2006). *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

JÄGER, Jens. (2008). "Heimat in Afrika. Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900", *zeitenblicke*, vol. 7 n. 2, < <http://www.zeitenblicke.de> >.

JENKINS, Paul. (1993). "The earliest generation of missionary photographers in West Africa and the portrayal of indigenous people and culture". *History in Africa*, vol. 20, 1993, p. 89-118

LANDAU, Paul S.; KASPIN, Deborah D. (eds) (2002). *Images and empires. Visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

LOUREIRO, João (1997a). *Postais antigos da Guiné*. Lisboa, J. Loureiro e Associados.

LOUREIRO, João (1997b). *Postais antigos de Moçambique*. Lisboa, J. Loureiro e Associados.

LOUREIRO, João (1997c). *Postais antigos de Macau*. Lisboa, J. Loureiro e Associados.

LOUREIRO, João (1998a). *Postais antigos de Cabo Verde*. Lisboa, J. Loureiro e Associados.

LOUREIRO, João (1998b). *Postais antigos de Angola*. Lisboa, J. Loureiro e Associados.

LYALL, Archibald (2007). *Black and white make brown. An account of a journey to the Cape Verde Island and Portuguese Guinea*. S.l., Andreas Heuwerkerjans, 1ª edição: London, Heinemann.

MATHUR, Saloni. *Wanted Native Views. Collecting colonial postcards of India*. In BURTON, Antoinette (ed.). (1999). *Gender, Sexuality and Colonial Modernities*. London-New York: Routledge.

MAXWELL, Anne. (1999). *Colonial photography and exhibitions. Representations of the 'native' and the making of European identities*. London-New York: Leicester UP.

McKEE, Christopher. (2002). *Sober men and true. Sailor lives in the Royal Navy 1900-1945*. Cambridge (Ma): Harvard UP.

MESQUITEIRA LIMA, Augusto. (1992). *A poética de Sérgio Frusoni. Uma leitura antropológica*. Lisboa: ICLP.

MUDIMBE, Valentin-Yves. (1988). *The invention of Africa*. Bloomington: Indiana UP.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. (1967). *The mimic men*. New York: Macmillan.



NUNES, António. (1975). *Ritmo de pilão*, In FERREIRA, Manuel (ed.). (1975). No reino de Caliban. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. vol. 1, Lisboa 1975 (primeira edição póstuma: Cabo Verde. Boletim de propaganda e informação, vol. IX, n. 108, 1958, p. 15).

PROCHASKA, David. “Fantasia of the Photothèque. French Postcard Views of Colonial Senegal” . *African Arts*, vol. 24, n. 4, 1991, p. 40-98.

PROCHASKA, David; MENDELSON, Jordana (2010) (eds). *Postcards. Ephemeral histories of modernity*. University Park (Pa): Pennsylvania State UP.

SHIFRIN, Susan (ed.). (2002). Women as sites of culture. *Women's roles in cultural formation from the Renaissance to the 20th century*. Aldershot: Ashgate.

SOTIROPOULOS, Karen (2006). *Staging race. Black performers in turn of century America*. Cambridge (Ma): Harvard UP.

STURANI, Enrico. “Das Fremde im Bild. Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten”. *Fotogeschichte*, vol. 21, n. 79, 2001, p. 13-24.

TROPPER, Eva. “Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900”. *Fotogeschichte*, vol. 30, n. 118, 2010, p. 5-16.

YEE, Jennifer “Recycling the ‘Colonial Harem’? Women in Postcards from French Indochina”. *French Cultural Studies*, vol. 15, n. 1, 2004, p. 5-19.

ZELLER, Joachim (2010). Weisse Blicke – Schwarze Körper. *Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur*. Erfurt, Sutton.

## Webgrafia

JÄGER, Jens. “Heimat in Afrika. Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900”. vol. 7 n. 2. 2008. < <http://www.zeitenblicke.de> >. Consultado em 11 Abril 2012

## Referências Iconográficas

Fig. 1: Largo 5 de Outubro, São Vicente, C.V., S. Vicente, Hotel Brasileiro, enviada em 1913 a Anversa, (coleção privada R. Zaugg [=RZ]).

Fig. 2: S. Vicente de Cabo Verde - Vista parcial da Praça Nova, s.l., Portugal Colonial, produzida em 1920 ca., (LOUREIRO 1998a, n. 20).

Fig. 3: Salut de Saint Vincent, S. Vicente (edição) / Leipzig (estampa), Henri Fruchtermann / Emil Pinkau, enviada em 1899 de Lisboa a Anversa, (RZ).

Fig. 4: Golf Links – St. Vincent C.V., S. Vicente, Nicol & Percy, produzida em 1910 ca., (LOUREIRO 1998a, n. 150).

Fig. 5: Ponte de desembarque, S. Vicente, Union Bazar, enviada em 1911 de S. Vicente a Bruxelas, (RZ).

Fig. 6: Cabo Verde – São Vicente – Costumes, s.l., s.e., enviada em 1903 de S. Vicente a Paris, (RZ).

Fig. 7: Mulher do Cabo Verde, S. Vicente, Giuseppe Frusoni, produzida em 1908 ca., (RZ).

Fig. 8: Cubata indígena, S. Vicente, Union Bazar, carimbada em S. Vicente em 1910, (RZ).

Fig. 9: Cabo Verde – São Vicente – Union Bazar, S. Vicente, Union Bazar, produzida em 1910 ca., (RZ).

Fig. 10: São Vicente - Native Costumes, s.l., s.e., enviada em 1911 de S. Vicente a Lisboa, (RZ).

Fig. 11: Tipo Indigeno – S. Vicente Cabo Verde, S. Vicente, Bazar Central Bonucci & Frusoni, produzida em 1910 ca., (RZ).

Fig. 12: Union Bazar, S. Vicente, Cabo Verde, Whitley Bay (Inglaterra), Auty Series G.H., produzida em 1910 ca., detalhe, (RZ).

Fig. 13: O chefe da rebelião de Santa Catharina – Cabo Verde, s.l., s.e., produzida não antes de 1910, ([www.heuijersjans.net](http://www.heuijersjans.net)).

Fig. 14: Mergulhadores – Natives diving – S. Vicente Cabo Verde, Newcastle-on-Tyne, G. Hastings, enviada em 1905 de S. Vicente a St. Savin de Blaye (França), (RZ).

Fig. 15: Costumes, s.l., s.e., enviada em 1903 de S. Vicente a Vila Real de Trás-os-Montes (Portugal), (RZ).

Fig. 16: Loja de souvenirs na Praça Amílcar Cabral em S. Vicente, fotografia de R. Zaugg, 2010.

Fig. 17: Escultura de Domingos Luísa em Porto Novo, fotografia de R. Zaugg, 2010.

Fig. 18: Costumes de S. Vicente de Cabo Verde, S. Vicente, Bazar Oriental de Augusto Figueira, produzida em ca. 1910, (RZ).

Fig. 19: Painel de azulejos na Praça Estrela em S. Vicente, fotografia de R. Zaugg, 2010.